

O HORRENDO PORTAL MANUELINO DA GOLEGÃ

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Resumo: Onde se aborda dimensão antropomórfica e polissémica do portal da igreja matriz da Golegã, e sua relação directa com outros monumentos manuelinos.

Palavras-chave: Arte manuelina, Golegã, Convento de Cristo, Torre de Belém, Gil Vicente.

Disponibilidade *online*: academia.edu archive.org blogspot.com



O portal da igreja matriz da Golegã, de invocação a Nossa Senhora da Conceição, é uma das obras paradigmáticas da complexa e multiforme arte manuelina, que harmoniza e cruza referências bíblicas dos dois Testamentos (evidenciando a coerência evolutiva da religião judaico-cristã), ao mesmo tempo que celebra o poder régio luso enquanto garante e suporte da Fé.

Numa lógica propagandística, o templo aproveitou e distinguiu uma vila então estratégica nas ligações entre Lisboa e o norte e leste do país¹. Assim, o monumento marcava desde logo a paisagem de quem chegasse pela antiga estrada régia, oriunda da capital via Santarém e Azinhaga).

Entrando o viajante na vila e subindo uma rua, era confrontado ao topo com a súbita “Revelação” da igreja, num jogo cenográfico-teológico similar a muitos outros em Portugal e no resto da Europa².



Perspectiva aérea da zona ocidental da Golegã e planície adjacente, sendo a estrada assinalada com a seta e o templo de Nossa Senhora da Conceição por um círculo [Google Earth].

Apenas ao topo da Rua do Campo era desvelada a igreja [Google Street View].

Similarmente à abertura dos trípticos ou ao descerrar de cortinas nos templos, este efeito urbanístico era comum e realçava a ideia basilar de Revelação associada ao Cristianismo.

- 1 A vila marca o termo NE da lezíria ribatejana, por cuja planície era natural a circulação fluvial e terrestre. Por curiosidade, séculos depois, a mesma localidade chegou a ser escolhida para constituir o “Entroncamento” da rede ferroviária nacional, mas a frequência das inundações do Tejo fez deslocar o projecto alguns quilómetros, onde nasceu de raiz o povoado vizinho com aquele nome. Relativamente ao período medieval e tardo-medieval, v. os capítulos iniciais de *A Feira da Golegã*, AFNC, 2005.
- 2 Por regra, uma construção religiosa devia ser visível das estradas e caminhos de acesso à respectiva localidade. Mas uma vez aqui chegado, o forasteiro apenas redescobria o monumento já muito perto do mesmo, não existindo avenidas directamente alinhadas aos portais (mesmo a Basílica de S. Pedro em Roma apenas teve aberta a Via della Conciliazione já em pleno século XX, em prejuízo aliás da ideia de Revelação súbita, impactante e “desarmante”.

Substituindo um templo pré-existente, a igreja fora edificada em inícios do século XVI por ordem de D. Manuel, sendo a nova fachada, como se verá, directamente relacionável com outras obras levantadas em Portugal na mesma época.

Dedicada a Nossa Senhora da Conceição, o monumento evoca portanto a completa pureza divinal também de Maria e, por analogia da Igreja paradisíaca ou Cidade de Deus, enquanto farol e destino último dos genuínos fiéis que, por ora, peregrinam na sempre perigosa e corruptível Cidade dos Homens, utilizando-se aqui as figuras literárias de Sto. Agostinho.

Essa onnipresença do mal é simbolizada por Adão e pela queda da Humanidade sua descendente, obrigada a penar no mundo mortal. Tal encontra-se resumido na Golegã por uma antropomórfica face demonizada e desesperada, mas que mantém a alma original dada por Deus, e que desde logo se traduz pelo livre arbítrio.



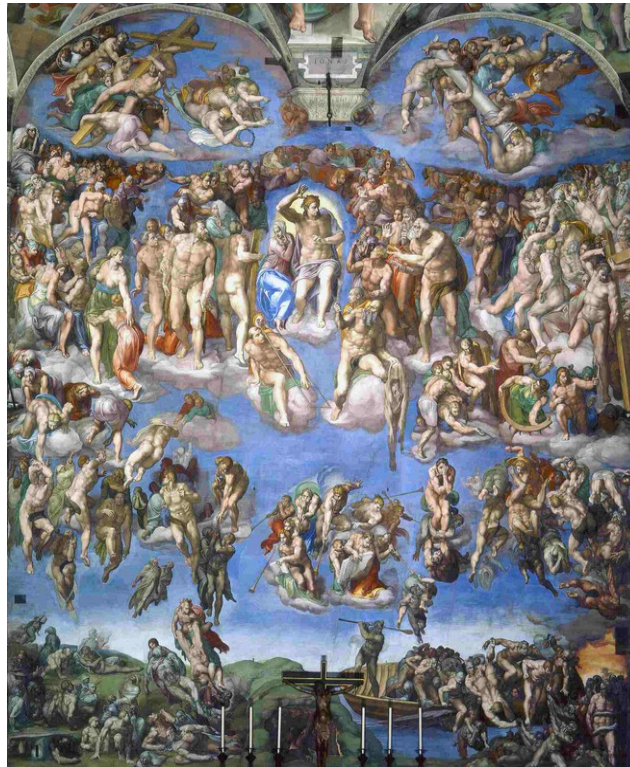
Portal antropomórfico da igreja de Nossa Senhora da Conceição, Golegã [PMO].

A pequena escultura de Maria com o Menino está ambigualmente colocada na zona do nariz, especificando a dádiva da alma vivente por Deus (Gn.2:7). Esta não seria a única composição a recorrer a este artifício figurativo-teológico.

Ou seja, através das suas decisões, cada ser humano pode ou descer a uma irracionalidade animal e condenatória, ou usar o bom-senso iluminado para se aproximar dos anjos, o que será aferido no fim dos templos pelo Cristo-Juiz³.

3 Na literatura filosófica e religiosa da época é frequente a apologia dessa liberdade humana, sendo o *Discurso* de Giovanni Pico della Mirandola um dos exemplos mais conhecidos e referenciados. Note-se ainda que o posicionamento do Menino Jesus sobre a porta ($\approx$ boca) antecipa o seu futuro papel – “olhem que o juiz está à porta” (Tg.5:9).

A título comparativo, na Capela Sistina esse conceito seria traduzido por Michelangelo na parede do altar, a qual reformulou para aí pintar entre 1536-1541 um monumental *Juíço Final*, cuja composição, no seu todo, sugere intencionalmente uma enorme face humana, conforme já notado por outros autores⁴.



Michelangelo, *Juíço Final*, Capela Sistina [wikimedia.org].

A composição geral forma, mais precisamente, um crânio (a Humanidade mortal $\approx$ Adão), o qual reencarna (utilizando os inúmeros corpos) para enfrentar o Juízo presidido por Cristo ao centro, na zona do nariz ($\approx$ alma dada por Deus ao ser humano conforme Gn.2:7; incenso natalício como símbolo de divindade). Neste processo, cada pequena figura individual ou subirá ao céu, ou será puxada para os abismos infernais.

De assinalar que estas grandes composições antropomórficas não eram incomuns, como se observa por exemplo na Torre de Belém. A propósito, veja-se como no seu monumento literário neomanuelino Luís de Camões utiliza termos como o “Luso horrendo” (i.e. intimidante), a “frota belicosa” ou a “possante nau” para exaltar a capacidade naval portuguesa, a respectiva artilharia e a capacidade de enfrentar todo o tipo de adversidades, resistindo sobre as ondas mesmo com o mastro quebrado pela intempérie⁵, tratando-se de imagens que de algum modo já eram visualmente expressas na Torre de Belém⁶.

4 Sobre esta questão v. *Octógono* n. avulso (24) / 31 de Dezembro de 2025 – “The dynamic consummation of time in Michelangelo's *Last Judgement*”, pp.4-6 [academia.edu | archive.org].

5 Nos *Lusíadas* vejam-se por exemplo as estrofes II:21, 48; VI:74-75; X:69, 156.

6 Acerca do significado e antropomorfismo do monumento ribeirinho, cf. *A configuração da Torre de Belém*, 2014 [academia.edu]; e *A terrível Torre de Belém*, 2015 [academia.edu], coligidos em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016*, pp.73-75 e 79-82 respectivamente [archive.org].



A terrestre-náutica Torre de Belém, com a feição antropomórfica na estrutura vertical [wikimedia.org/Sonse].

Exemplo comparativo⁷



Gregório Lopes, *Retrato de Vasco da Gama*, MNAA [PMO].

Neste retrato, a mão antropomórfica com os óculos forma uma beligerante e corajosa “nau” que não teme as “ondas” incógnitas.



⁷ Sobre os vários dispositivos simbólicos gizados neste quadro, cf. *Octógono* n. avulso (11) / 18 de Junho de 2025 – “Inv.550 Pint – um retrato de Vasco da Gama” [academia.edu | archive.org]. V. igualmente *Octógono* n. avulso (16) / 3 de Setembro de 2025 – “Portraying the benevolent/punishing Captain James Cook” [academia.edu | archive.org].

De notar que a referida face na Torre de Belém (edificada sob a direcção de Francisco de Arruda) se encontra virada ao Tejo ($\approx$ mar, *Lus.X:10*), enquanto no lado oposto foi desenvolvido um esquema iconográfico que sintetiza aquele levantado pouco antes no Convento de Cristo em Tomar, segundo a orientação de Diogo de Arruda (irmão do mencionado Francisco)⁸.

A identificação historiográfica dos Arrudas como mestres-construtores da torre lisboeta e do acrescento manuelino à charola tomarense foi efectuada nos anos de 20 e 30 do século XX⁹, sendo que décadas volvidas se argumentou com fundamento que, em Tomar, a iconografia terá sido previamente desenhada pelo versátil Gil Vicente, o qual buscara inspiração no seu repertório de ourives¹⁰.

Nesta intervenção em Tomar, onde se destaca a icónica Janela, deverá ser ainda considerada uma camada antropomórfica, onde dois “olhos – alianças/anéis” citam o Antigo e o Novo Testamento enquanto referências de uma Fé baseada na Revelação do que antes estava encoberto, e de Redenção de uma Humanidade condenada a carregar o peso do pecado original incutido pelo Diabo¹¹.

Diogo de Arruda e Gil Vicente, Janela manuelina, Tomar [PMO].
Imediatamente por cima da “boca” (i.e. da janela propriamente dita), dois círculos formam os olhos do Diabo, que Cristo e a Coroa lusa acabarão por submeter. Os ditos círculos (a Velha e Nova Aliança) remetem também para o consórcio entre D. Manuel e D. Maria, no contexto de um então ambicionado iberismo de liderança portuguesa.



8 V. *A síntese de Belém*, 2014 [academia.edu], coligido em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016*, p.77 [archive.org].

9 Cf. Reynaldo dos SANTOS, *Diário de Notícias*, 2 de Fevereiro de 1923, p.2, e *Fradique*, 2 de Maio de 1935. Sobre o enquadramento da questão, v. Reynaldo dos Santos – *a cultura artística e a regeneração nacional*, 2010, pp.93-94, 162 [academia.edu].

10 Acerca desta questão, v. Paulo PEREIRA, “A simbólica manuelina” em *História da Arte Portuguesa*, vol. II, C. Leitores, 1995, p.136; IDEM, *De Aurea Aetate*, IPPAR, 2003, pp.88-90.

11 Esta é uma obra de polissemia particularmente densa. Note-se ainda que a arte manuelina se integra naturalmente no panorama cultural e artístico do seu tempo, muito marcado por exercícios interpretativos sobrepostos e dinâmicos. A originalidade é por vezes surpreendente, como se observa no portal axial dos Jerónimos, onde Chanterene esculpiu um efeito semelhante a uma anamorfose (cf. *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – “Os engenhosos Magos de Chanterene” [academia.edu | archive.org], coligido em *Segundo Octógono* [academia.edu | archive.org].

Toda esta concepção também se observa na igreja goleganense, cuja face horrenda foi até dotada de “sobrancelhas” – entenda-se, os pergaminhos que alegorizam os dois Testamentos, sendo que já Dante se lhes referia como o “velho e novo coiro”¹².

Por sua vez, esta dualidade complementar (religião judaico-cristã) é também expressa em símbolos híbridos, lembrando outras composições onde, por exemplo, a chave de Pedro é também um *yad* hebraico, ou um crucifixo-relicário resulta da metamorfose de uma *menorah*¹³.

No caso da Golegã, este tipo de fusões verifica-se numa forma pentagonal encurvada (típica do arquitecto Diogo de Boytac)¹⁴, onde no interior em chamas estão incólumes a imagem da Virgem maternal segurando Jesus, entre duas pilastras.



Portal da igreja de Nossa Senhora da Conceição, det. [PMO].

Traduzindo a composição: a sarça ardente do Antigo Testamento (Ex.3:1-3) é equiparável à estrela natalícia que anuncia a Nova Aliança (Mt.2:1-2), constituindo o próprio Jesus Cristo a porta da Salvação (Jo.10:9).

12 DANTE Alighieri, *A Divina Comédia – Paraíso*, XXIV, ed. Quetzal, 2011, p.807.

13 Cf. Vasco Fernandes e a chave de Pedro, 2015 [academia.edu], coligido em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2015*, p.89 [archive.org]; e *Octógono* n. avulso (20) / 3 de Novembro de 2025 – “The Vendramin Family by the skillful Titian (Tiziano)” [academia.edu | archive.org].

14 V. por comparação elementos similares nas fachadas das igrejas de Jesus (Setúbal) e de Sta. Cruz (Coimbra), Sobre a questão, cf. Paulo PEREIRA, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal*, vol.III (*Idades do Ouro*), C. Leitores, 2004, p.36.

Assim, e tal como na pintura portuguesa da época era muito frequente a colaboração de vários artistas no planeamento e mesmo na execução das composições, o mesmo se observa com ainda mais naturalidade nas grandes empreitadas de arquitectura, fazendo os estaleiros coevos de Tomar, Restelo e Golegã interligar os Arrudas, Boytac e Gil Vicente (não sendo todavia de descartar outros nomes)¹⁵.

Obviamente que essas e outras obras tinham um fortíssimo cunho propagandístico, justificando e explicando a ascensão providencial de D. Manuel – o duque de Beja feito rei e, logo de seguida, imperador dos oceanos e respectivo comércio ultramarino.

O soberano liderava a “ocidental praia lusitana”, habitada pela “gente marítima de Luso”, i.e. um povo (os portugueses-*lusíadas*) que habitava entre a terra e o mar¹⁶, e que não perdia uma oportunidade estar com “os pés de molho”¹⁷.

Este conceito “anfíbio” foi lavrado na pedra do Convento de Cristo, nomeadamente por formas deliberadamente ambíguas que combinam ou até fundem elementos marinhos e terrestres¹⁸, bem como na Torre de Belém, onde a inspiração no continental castelo de Beja (D. Manuel duque) se desenvolve numa poderosa e conquistadora nau (D. Manuel rei-imperador)¹⁹.

Portanto, em vez de esconder ou sequer mitigar o modo inusual como alcançara a coroa, o Venturoso fazia dessa aparente “fraqueza” uma força mística, baseando-se no messianismo e na inauguração do ciclo imperial.

Nas últimas duas décadas do século XV o trajecto dos Avis-Beja havia sido particularmente traumático e periclitante, conferindo a D. Manuel a dimensão cristológica de alguém que sobrevivera à matança dos inocentes para, no fim, triunfar no lugar mais alto – num trono tão assente na terra como no mar.

15 Relativamente a essa interligação, e conforme já proposto na historiografia, é plausível que a Torre de Belém tivesse sido iniciada aproximadamente ao mesmo tempo que o vizinho Mosteiro dos Jerónimos (Sta. Maria de Belém), então ainda sob uma direcção unificada de Boytac, vindo Francisco de Arruda a assumir a empreitada da Torre alguns anos mais tarde, ainda no reinado manuelino (cf. Ana Luísa QUINTA, “Aspectos construtivos e formais da Torre de Belém”, em *Sphera Mundi – Arte e cultura no tempo dos Descobrimentos*, Caleidoscópio, 2015, pp.37-39. Por seu turno, numa perspectiva geral, atente-se que a fachada do templo goleganense parece a síntese num só pano da perspectiva duplicada que Boytac desenvolvera antes para o Hospital Real de Todos-os-Santos (Rossio de Lisboa). Contudo, a adição na Golegã de uma grande face antropomórfica poderá supor uma revisão do projecto por parte dos Arrudas e de Gil Vicente (talvez o mesmo se tenha verificado na Torre de Belém, explicando alguns paradoxos). Para mais, poder-se-á entender a Torre como uma macro-ourivesaria saída do talento de Gil Vicente (a título comparativo, vejam-se as tão discutidas cúpulas aos gomos, encontradas também em várias peças áureas da época, bem como na figuração de alfaia litúrgicas em pinturas).

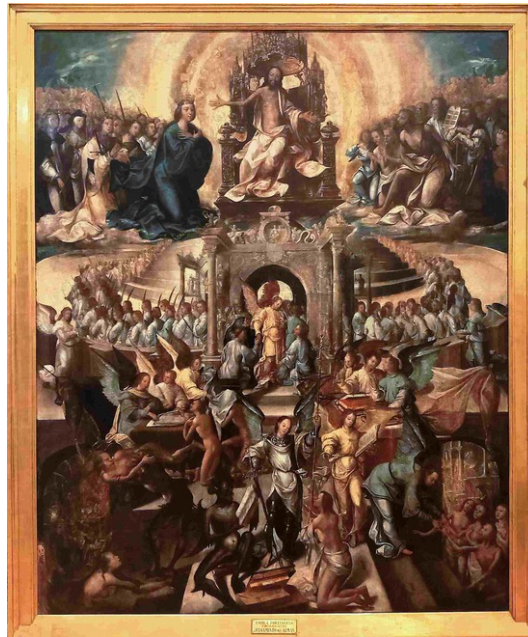
16 *Os Lusíadas* I:1, 62. Nesta obra são várias e diversificadas as alusões que distinguem Portugal como o lugar onde “a terra se acaba e o mar começa” (III:20; VIII:78).

17 Veja-se a pitoresca representação familiar quinhentista *Portugueses em Ormuz* (actualmente em Roma, a imagem foi publicada no catálogo *Portugal e os Descobrimentos*, CPEUS,1992, p.157).

18 Reynaldo dos Santos e Paul Evin estavam ambos certos, mas também errados ao pretender negar a visão contrária.

19 *A configuração da Torre de Belém*, 2014 [academia.edu], coligido em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016*, pp.73-75 [archive.org].

Exemplo comparativo²⁰



Nesta representação apocalíptica (MNAA Inv.71 Pint), do tempo de D. João III, é conservado e desenvolvido o espírito imperial ultramarino português, inclusivamente com a referência alegórica ao domínio das ondas e das criaturas do mar [PMO].



Det. do trono, que surge como um carro vindo sobre as “ondas” e respectiva espuma ($\approx$ Neptuno), puxado num dos lados por um pequeno “golfinho” dourado (subtil mas com assinalável realismo). Já as figuras santas que flanqueiam o trono diferenciam a terra do mar (este último subindo e personificando-se na figura de “Maria”, que literalmente significa “Senhora do Mar”, e a quem o golfinho/delfim também presta homenagem).

²⁰ Sobre o quadro do MNAA aqui presente, cuja autoria justifica estudo autónomo, vejam-se outras modelações de figuras animais em *Octógono* n. avulso (9) / 30 de Março de 2025 – “Arte e cartografia no século XVI: o rectângulo angélico” [academia.edu | archive.org], coligido em *Segundo Octógono* [academia.edu | archive.org].



Vários exemplos de criaturas marinhas numa representação quinhentista de Sebastian Münster [\[wikimedia.org\]](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wunder_und_seltsame_thier_wie_die_in_Aethiopenischen_ländern_gefunden_werden.jpg).

Com a chegada ao poder e consolidação do ramo dinástico dos Avis-Beja, tornou-se constante o recurso a figuras diversas do passado, incluindo do Antigo Testamento, que serviam a nova retórica vigente no país, casos de Moisés, que abriu o mar; de David, improvável mas providencial herói; bem como de Jonas.

Contextualizando e regressando de novo à Capela Sistina, atente-se que, além do já mencionado *Juíço Final*, Michelangelo pintara ainda antes o célebre tecto (1508-1512), aqui reservando lugar de honra a um indivíduo do Antigo Testamento que havia sido engolido por uma baleia e devolvido com vida à terra passados três dias²¹.

Assim, Jonas era uma óbvia prefiguração do Cristo ressuscitado, numa analogia expressamente reconhecida nos Evangelhos (Mt.12:39-41, 16:4; Lc.11:29-32), bem como por vários outros autores, como Sto. Agostinho ou Tiago de Voragine²².

21 Na grande capela vaticana, a figura de Jonas faz a ligação entre o tecto e a sempre predominante parede do altar. Sobre este ponto v. *The Sistine Chapel and the Two Testaments*, 2013 [\[academia.edu\]](https://www.academia.edu/11111111/The_Sistine_Chapel_and_the_Two_Testaments), coligido em *Italian-crafted. Studies 2012-2016*, pp.101-105 [\[archive.org\]](https://www.archive.org/details/italian-crafted-studies-2012-2016/page/n101-m0/0).

22 Cf. Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.III, liv.XVIII, cap.XXX, FCG, p.1776. Quanto a Voragine, o episódio de Jonas e da baleia serve-lhe para argumentar a favor de um outro dogma mariano – o da Assunção de Maria e a incorruptibilidade do seu corpo após a respectiva morte/dormição (v. Tiago de VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, vol.I, cap.CXIX, Alianza Editorial, 1999, p.497). Na Golegã, a posição da escultura mariana sobre a entrada poderá ecoar esta perspectiva complementar.

Sobre esta questão e tornando ao templo goleganense, a respectiva face horrenda na fachada não deve ser desligada do restante monumento (o mesmo se aplicando aliás quer à Janela tomarense quer à Torre de Belém). Assim, e tal como os pergaminhos-sobrancelhas ou a sarça ardente-estrela natalícia, igualmente o próprio portal expressa a sistemática ligação entre os Testamentos, agora através da cabeça de uma grande baleia, em cujo ventre eucarístico os fiéis entram para assistir ao ofício divino, daí saindo periodicamente regenerados ($\approx$ ressuscitados).

Neste exercício cénico, provavelmente de criação vicentina, a grande face também lhes lembra o valor da humildade e os perigos da arrogância, simbolizada pela cabeça decapitada de um Golias que, tendo provocado os adversários por 40 dias, acabaria derrubado por uma pedra certa disparada pelo jovem atirador David (um dos avatares preferidos de D. Manuel).



Na polissémica face goleganense, a pequena escultura divina tanto serve de nariz como de pedra “cruzadística” que feriu mortalmente a testa de Golias (triunfante David $\approx$ Cristo, e.g. Act.2:30-32; Rm.1:3-4, etc.; em Ap.22:16 Cristo inclusivamente declara: “Eu sou descendente da família de David. Sou a estrela brilhante da manhã”, o que sai reforçado na Golegã através da forma pentagonal-estrelada.

Caravaggio, *David com a cabeça de Golias*, Prado [[wikimedia.org](https://www.wikimedia.org)].

David amarra a cabeça entretanto já degolada de Golias (um auto-retrato penitente do próprio artista), em cuja testa a marca da pedrada tem um valor cristológico próprio.

De sublinhar que na arte da época as sobreposições são geralmente conexas, existindo neste caso uma correlação natural entre Golias e a baleia, como lembraria depois o Pde. António Vieira, quando advertia sobre a arrogância: “O que é a baleia entre os peixes é o gigante Golias entre os homens. (...) Bastou um pastorzinho [David] com um cajado e uma funda, para dar com ele em terra. Os arrogantes e soberbos tomam-se com Deus; e quem se toma com Deus, sempre fica debaixo”²³.

De igual modo, já o bem antigo Isaías profetizara que Deus venceria o grande monstro aquático Leviatã, “qui in mari est” (Vulgata Latina, Is.27:1).

No portal goleganense, a colocação do Menino Jesus e sua maternal “Senhora do Mar” (*Domina maris*, Maria)²⁴ parece corresponder a uma intenção em subordinar o soberbo Golias-baleia, o qual de algum modo simboliza todos os humanos, recordando-lhes a intrínseca falibilidade ao passarem sob os pés da pequena e humilde escultura.

Exemplo comparativo



Andrea Mantegna, *Lamentação sobre o Cristo Morto*, Brera [\[wikimedia.org\]](https://www.wikimedia.org).

Neste quadro o próprio espectador é levado a participar na composição, sendo-lhe lembrado que se encontra moralmente sob os pés de quem sofreu e morreu pela remissão dos pecados da Humanidade.

Na dinâmica composição arquitectónica-escultórica da Golegã, e tal como nos textos bíblicos, nos sermões e na literatura em geral desse tempo, são constantes as associações visando demonstrar como tudo estava interligado por uma lógica essencial, conforme se reforçou teoricamente em finais do século XV, com reflexos inevitáveis e naturais na produção estética das décadas seguintes.

²³ Pde. António VIEIRA, “Sermão de Sto. António”, parte V, em *Sermões Escolhidos – Padre António Vieira*, Ulisseia, 1999, p.96.

²⁴ IDEM, *Ibidem*, parte I, p.75.

Não se limitando a questões de natureza teológica ou conceptual, este recurso polissémico também contemplava, obviamente, a circunstância pessoal do patrocinador régio. É assim possível que a imagem maternal de Maria ecoe a da rainha D. Maria com a descendência do marido Venturoso, o qual entendia o seu momento como a fundação de uma nova dinastia – providencial, redentora e ecuménica (recuperando, refazendo e exponenciando as considerações de Fernão Lopes acerca da nova era histórica inaugurada por D. João I)²⁵.

O famoso e imponente título adoptado por D. Manuel confirmava um estatuto diferenciado, que vitórias históricas como a de Diu em 1509 vieram reforçar. Nos mares orientais os portugueses reencontraram o velho “Mouro” hostil, ou o “Bárbaro” inimigo da fé cristã, como genericamente lhe chamava Camões (*Lus.*III:48).

Este último, na estância final do seu Poema, incitava D. Sebastião a imitar Alexandre o Grande e a reinventar o intrépido espírito manuelino, concentrando agora a iniciativa em Marrocos, uma vez que era constante a beligerância marítima e costeira nos dois lados do Estreito, potenciada pela expansão otomana a partir do Levante. E para tal Camões sublinhava que a imagem do monarca luso deveria ser terrífica e paralisante, como a da Medusa (cabeça-troféu de um inimigo bárbaro supostamente invencível, que um líder ostentava como aviso do seu poder).



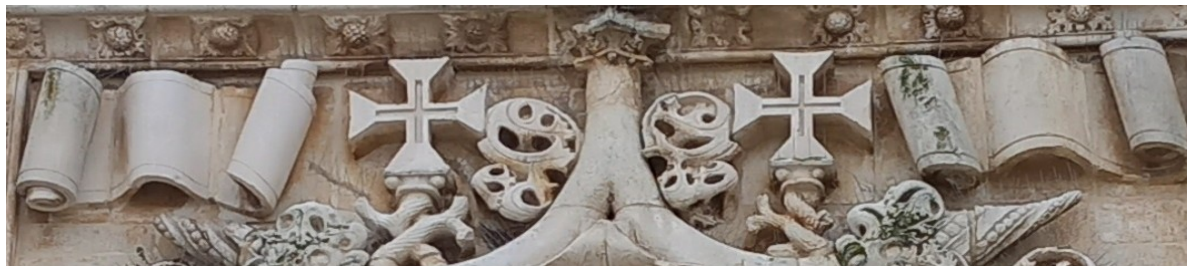
Caravaggio, *Medusa*, Uffizi [\[wikimedia.org\]](https://www.wikimedia.org).

Com origem na mitologia da Antiguidade, a Medusa era um recorrente emblema de autoridade que visava logo à partida intimidar o inimigo. Por exemplo, pode ser encontrada ao peito da mais famosa representação de Alexandre o Grande (Museu Arqueológico de Nápoles).

A Janela de Tomar e o portal da Golegã são exemplos de Medusas cristianizadas, às quais se poderá juntar a Torre de Belém enquanto expressões de um poder que os sucessores de D. Manuel deveriam imitar. As obras de patrocínio régio são também frequentes “espelhos de príncipes”, i.e. recomendações codificadas para as gerações futuras sobre como manter viva a árvore da dinastia e a soberania do país.

²⁵ Este propósito manuelino também está presente, por exemplo, no tecto da Sala dos Brasões em Sintra, ou na pintura *Fons Vitae*, da Misericórdia do Porto.

A domesticação dos poderes pagãos e diabólicos, como que tornados em úteis gárgulas²⁶, é feita sob a égide de um Cristianismo universal, o que na Golegã é reforçado pelas cruzes da ecuménica Ordem de Cristo, conectadas por sua vez a dois elementos circulares “sorridentes”, porventura duas máscaras da Comédia, alusivas ao talentoso e multifacetado “Aristófanes” luso, de língua afiada e capaz de sobrepor com harmonia várias camadas de significado através de hábeis soluções de compromisso²⁷.



(det.)

Mas se esta iconografia de raiz cristã possui uma componente de triunfo régio e submissão do infiel incorrigível, tem igualmente a da persuasão e conversão das boas almas desencaminhadas. E tal como existe uma baleia má (o Leviatã) e outra boa (que guardou e devolveu Jonas), assim também existe um Golias mau e outro bom, nomeadamente S. Cristóvão.

Jheronimus Bosch, *S. Cristóvão*, det.,
Museum Boijmans van Beuningen [[wikimedia.org](https://www.wikimedia.org)].

Figura de porte colossal, Cristóvão auxiliara o Diabo até descobrir o superior poder de Jesus. Começou então por servir os fiéis ajudando-os a atravessar um perigoso rio, chegando mesmo a carregar o próprio Cristo surgido na sua forma infantil. Antes de ser martirizado, o santo também se distinguiu enquanto conversor, e neste quadro de Bosch é perceptível a (expulsa) face em perfil do Diabo a esvoaçar no limite das suas vestes.



26 Sobre esta dinâmica, cf. *O bem e o mal na arquitectura gótica*, 2015 [academia.edu], coligido em *Shared devices in European Art. Studies 2012-2015*, pp.67-69 [archive.org].

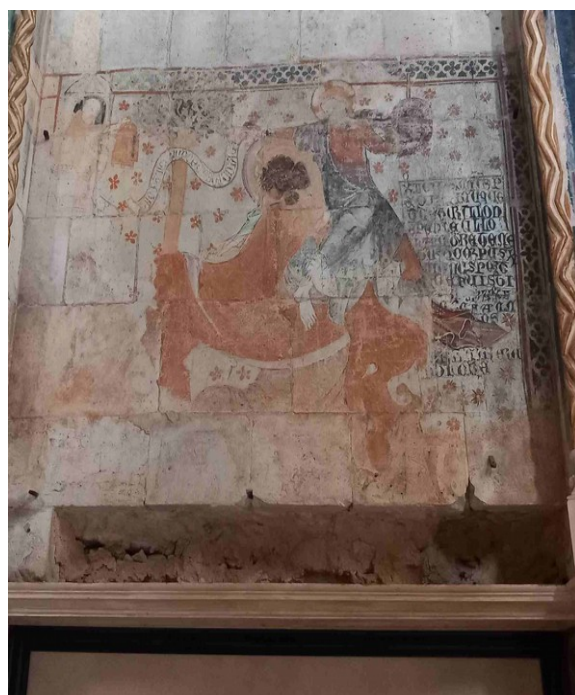
27 Essas cruzes assentam em dois troncos terrestres-coralíneos, lembrando de certo modo o relicário medieval da rainha Sta. Isabel (MNM), o que poderá reforçar que o planeamento do portal foi realizado na óptica de um ourives. Sobre a capacidade narrativa-visual de Gil Vicente, v. *Octógono* n.11 / Janeiro de 2025 – “O ouro de Quíloa segundo Gil Vicente” [academia.edu | archive.org]; e *Octógono* n.12 / Fevereiro de 2025 – “A legenda vicentina da Custódia de Belém” [academia.edu | archive.org].

Simultaneamente redimido e evangelizador, o poderoso Cristóvão (literalmente o “portador de Cristo”) era uma referência de como o poder em última análise deveria ser colocado ao serviço do bem.

À entrada de Lisboa, a própria Torre de Belém era uma versão petrificada da excepcionalmente poderosa nau *S. Cristóvão*, ancorada no Tejo e cujos canhões ajudavam a vigiar a circulação de navios, garantindo a segurança da cidade²⁸.

Passando a Tomar, note-se que a plataforma que hoje permite ao visitante estar bem próximo da Janela é uma construção pós-D. Manuel, pelo que, originalmente, o observador ficava numa posição mais baixa. Daí via no alto uma figura emergindo da parede, como se fora um gigante suportando e assim protegendo a promessa da Árvore da Vida ($\approx$ a Salvação; Ap.22:14), sugerindo um S. Cristóvão carregando o adventício e redentor Jesus²⁹.

A interpretação é reforçada no interior do monumento, nomeadamente na charola medieval, onde ficou preservada uma antiga pintura representando aquele santo gigante.



Convento de Cristo, representações exterior e interior [PMO].

28 Cf. Paulo PEREIRA, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal*, vol.V (*Cabos do Mundo e Finisterras*), C. Leitores, 2005, p.103.

29 Novamente de sublinhar o cariz excepcionalmente multiforme da Janela, sendo este apenas um dos múltiplos significados aí conectados. Para mais sobre esta problemática, v. *A Janela de Tomar*, 2011 – ed. agregada [academia.edu | archive.org].

A mesma lógica é observável na Golegã, onde não custará ver a grande face antropomórfica do portal como um S. Cristóvão protegendo ao topo Jesus e Maria (a Igreja), porventura com uma intenção simbólico-cenográfica de dimensão paisagística, em que o corpo do gigante é formado pela colina que se ergue da planície frequentemente inundada pelo Tejo ($\approx$ rio que S. Cristóvão atravessava carregando os cristãos e o próprio Menino Jesus)³⁰.

Neste contexto, a entrada dos fiéis no templo funciona também como abrigo de segurança ($\approx$ nova arca de Noé; Lc.17:26-30). Contudo, a salvação física não equivale necessariamente à da alma.

Existe na Golegã e noutros edifícios religiosos uma falácia ou “pedra de tropeço”, pois poder-se-ia julgar que o portal é a via para a redenção, até mesmo porque sobre a entrada está a escultura divina que anuncia o Messias como a porta e caminho (Jo.10:9; 14:6).

Contudo por essa porta qualquer um pode entrar. Importa pois estar efectivamente atento aos sermões e perceber que a porta que realmente interessa não é a larga, mas a estreita (Mt.7:13-14).

Assim, ao olhar para escultura de Maria com o Menino, o fiel deve continuar para cima, encontrando na circularidade celestial do óculo a verdadeira porta para a Salvação, em vez daquela terrestre.

A propósito, note-se que a prometida Jerusalém Celeste é descrita no livro do Apocalipse (21:21) como tendo doze portas, “duodecim margaritæ sunt”, i.e. sob a forma de pérolas³¹. Frequentemente as doze pérolas são sintetizadas numa só, alegorizando o Cordeiro como a porta paradisíaca.

Mestre João, *Relicário de D. Leonor*, MNAA [PMO].

Nesta peça de ourivesaria arquitectural, ao topo encontra-se a pérola simbolizando a passagem para a Salvação.

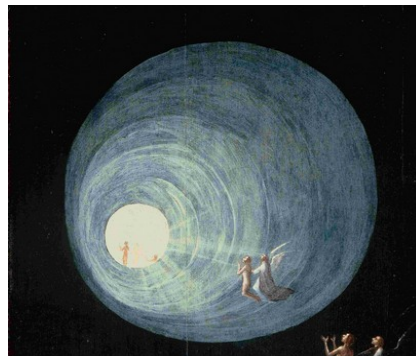


30 Sobre estes exercícios envolvendo paisagens e áreas urbanas, v. *Octógono* n. avulso (14) / 19 de Agosto de 2025 – “O urbanismo simbólico de Lamego” [academia.edu | archive.org].

31 Também a versão em português da Vulgata Latina utiliza a expressão “margaritas” (pérolas) para caracterizar as portas do Paraíso – cf. a edição traduzida pelo padre António Pereira de Figueiredo (1842), reimpressa em 1963.

Nos templos de pedra o óculo luminoso resume a mesma ideia, como se observa em diversos monumentos de iniciativa manuelina.

Igreja de Sta. M^a Madalena, det., Olivença [\[wikimedia.org\]](https://www.wikimedia.org).
O óculo resume aqui as doze pérolas que o circundam.



Diogo de Arruda e Gil Vicente, Convento de Cristo, óculo da parede ocidental [PMO].

Jheronimus Bosch, *Ascensão ao Paraíso*, det., Galeria da Academia de Veneza [\[wikimedia.org\]](https://www.wikimedia.org).

Em Tomar, o óculo apresenta uma forma cônica que lhe realça, também, a ideia de uma porta-túnel, similar àquela mais famosa pintada pelo contemporâneo Bosch (não sendo impossível ter sido esta a fonte de inspiração, dada a especial importância do neerlandês-brabantino no panorama artístico europeu).



Igreja matriz da Golegã, det. [PMO].

Na parte superior da fachada, o óculo encontra-se sob a protecção do Escudo Real, com o tradicional elmo e dragão alado. Já na parte inferior, o pequeno elemento antropomórfico ($\approx$ sultão) equivale à figura sob o óculo tomarense.

Lateralmente, a polissémica e dividida Esfera Armilar simboliza os hemisférios ocidental e oriental, bem como (e desde logo) o Universo visível e mensurável, com os astros e a eclíptica das doze constelações. Esta Esfera celeste deve ser entendida como uma só em “rotação” em torno do óculo – a entrada fixa/ponto focal do Empíreo, i.e. o Universo para lá do visível, e que correspondia à morada de Deus. Fixa, a dita entrada era habitualmente associada à Estrela Polar, em torno da qual roda o cosmos. Ou seja, a “Máquina do Universo” gira em torno de si mesma e em redor da porta do Empíreo.

O mesmo efeito também se encontra na Janela de Tomar, embora tendo ao centro a Cruz de Cristo, com idêntico valor essencial.

A presença do elevado e aparentemente inacessível óculo enquanto verdadeira porta constitui mais uma lição de humildade, pois ninguém se pode arrogar à convicção de ser um eleito de Deus. Assim, aquele elemento circular surge como um desafio, quase uma provocação, recordando a cada um a sua intrínseca fraqueza na fé, pois se esta fosse absoluta, o crente não teria limites físicos à sua vontade (Mt.14:28-31, 21:20-21).

Consequentemente, ao ser humano resta-lhe admitir a sua condição de pecador e viver o melhor possível sob a égide das boas obras, com fé e esperança para o momento da reencarnação e Juízo Final.

Em suma, e na mesma lógica de outras edificações do seu tempo, a composição manuelina da Golegã é um engenho dinâmico que, celebrando uma crença religiosa e exaltando um poder régio, também expressa o génio humano.

